

L 3.42

M5

11361

*Que
sais-je ?*

Christophe Combarieu

Le Bel Canto



puf

024772220

78

QUE SAIS-JE ?

Le Bel Canto

CHRISTOPHE COMBARIEU

Musicologue

01-05 08 1000 33015
001 00 50-10



D4

1999-71737

DL-02081999 33017

ISBN 2 13 049431 5

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1999, juillet

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



INTRODUCTION

De la fin du XVII^e siècle aux premières décennies du XIX^e siècle, l'art du Bel Canto se développera dans le faste de l'époque baroque.

Avec cette idée d'un monde plus beau, d'un monde idéal, le chant des castrats résonne dans tous les théâtres d'Europe où la somptuosité des décors et de la mise en scène est l'écrin qui laisse entrevoir une esthétique de la virtuosité. Tout privilégie alors la beauté du chant, et l'interprète rejoint le compositeur vers toujours plus de démesure...

C'est le temps du théâtre de machines, et les virtuoses descendent du ciel tels des anges asexués dans leurs costumes divins.

Le Bel Canto s'affirmera progressivement à travers les opéras de Monteverdi, Scarlatti, Porpora, Haendel et s'achèvera avec Rossini : le monde idéal qu'il propose se heurte alors au romantisme et à son souci de réalisme sans pouvoir lui résister.

INTRODUCTION

De la fin du XVII^e siècle aux premiers décennies du
XIX^e siècle, l'art du Bel Canto se développe dans le
style de l'époque baroque.
Avec cette idée d'un monde plus beau, d'un monde
idéal, le chant des castrats résonne dans tous les théâ-
tres d'Europe où la somptuosité des décors et de la
mise en scène est l'écrin qui laisse entrevoir une esthé-
tique de la virtuosité. Tout privilège alors la beauté
du chant, et l'interprète rejoint le compositeur vers
toujours plus de dévouement.
C'est le temps du théâtre de machines, et les vic-
tuoses descendent du ciel tels des anges assés dans
leurs costumes divins.
Le Bel Canto s'affirme progressivement à travers
les opéras de Monteverdi, Scarlatti, Porpora, Handel
et s'échève avec Rossini : le monde idéal qu'il pro-
pose se heurte alors au romantisme et à son souci de
réalisme sans pouvoir lui résister.

1

© 1981, Éditions de la Sorbonne
Paris, France



Chapitre I

ÉLÉMENTS DE DÉFINITION ET SOURCES DU BEL CANTO

L'art du Bel Canto, qui se développera au XVIII^e siècle, principalement en Italie, est un style musical qui s'est appliqué aux formes les plus variées : chant religieux, monodique ou choral, chant populaire, polyphonie profane, air de cour ou air à boire, cantate, oratorio, opéra.

L'expression même de Bel Canto appartient plutôt aux dilettantes qu'aux artistes. Ce terme remonte, soi-disant, à la fin du XVII^e siècle, mais des chanteurs de renom ou des professeurs qui écrivent sur leur art, comme Tosi (1723) ou Mancini (1774), n'utilisent encore que des termes de *Buon Canto*, qui viennent déjà sous la plume de Herbst, en 1653, et de Caccini, dans ses *Nueve Musiche* en 1614.

Le Bel Canto va donc développer une certaine idée d'un chant nouveau, d'un beau chant, et on en connaît alors les différentes caractéristiques : il est empanaché de vocalises, émaillé d'ornements : trilles et *gruppetti*, auxquels s'ajoutent des enjolivements moins facilement discernables : le mordant, l'appoggiature, les tenues, les sons filés, le port de voix.

La vocalise antique

Les deux éléments les plus significatifs du Bel Canto, le tremblé et le mélisme, en sont aussi les plus

anciens. Si l'on peut citer à ce sujet les vocalises chantées par les Égyptiennes, qui figurent sur les peintures de Beni-Hassan (Moyen-Empire), on doit remarquer que deux mille ans plus tard, au 1^{er} siècle de l'ère chrétienne, c'est encore sur la terre d'Égypte que l'on découvre, notées clairement cette fois sur papyrus, des vocalises proférées par des Gnostiques lors de leurs incantations, et qui confirment, dans le principe, le texte attribué à Démétrius (de Phalère ?) et à Nicomache de Gerasa (11^e siècle apr. J.-C.).

Les notations grecques qui nous sont parvenues nous révèlent en revanche un chant presque rigoureusement syllabique. Les groupes de deux notes liées sur une seule voyelle étant d'une extrême rareté, et n'autorisant, jusqu'à présent, aucune hypothèse sur l'emploi du chant orné chez les Grecs anciens. Démétrius et Hérodien signalent cependant la possibilité du mélisme sur les syllabes longues.

C'est encore avec un document grec, mais appartenant à la religion chrétienne et recueilli sur le sol égyptien – comme les papyrus gnostiques – que nous retrouvons le style ornemental : il s'agit de l'hymne chrétien d'Oxyrhinchos, datant du III^e-IV^e siècle de notre ère, dans laquelle nous relevons d'assez nombreux ornements de deux ou trois notes, et, particulièrement, sur le mot « amen » qui reparaît régulièrement aux ponctuations du texte.

Les Pères de l'Église nous fournissent quelques renseignements littéraires sur le chant ecclésiastique. C'est ainsi que nous sommes assurés de l'existence du Jubilus, c'est-à-dire de la vocalise exempte de toute entrave verbale, au moins à partir du IV^e siècle, et certainement au cours du V^e siècle (saint Augustin et saint Jérôme).

Nous ne savons rien en revanche de la vocalistique des Latins, mais Plinius parle des sons vibrants du rossignol, c'est-à-dire de ses trilles, et Festus déclare que *vibrissare*, c'est faire ondoyer (*crispere*) la voix en chantant ; artifice vraisemblablement voisin du trille. Mais quel genre de Bel Canto Néron exploitait-il

pour se faire décerner des couronnes aux concours de chant ? Suétone ne le dit pas.

Quoi qu'il en soit, et en dépit de la rareté des documents explicites, l'on peut avoir la certitude que l'Antiquité possédait un ensemble d'artifices vocaux que Rome allait transmettre à l'Occident par le truchement de l'Église. Mais aussi, par des troupes de *ministri* échappées à l'effondrement des corporations latines au IV^e siècle, et porteuses de traditions artistiques, attestées par des instruments et des danses dont nous retrouvons les figurations, à la fois surprenantes et probantes, dans l'iconographie médiévale.

Tiersot a écrit plaisamment : « Charlemagne revient de Rome avec deux chantres, qui en rapportent en France les éléments du Bel Canto. »

La vocalise médiévale

L'ornement n'est pas l'apanage des seules formes artistiques ; les chansons de danses populaires recueillies par les folkloristes comportent fréquemment des broderies, des *gruppetti*, des mordants qui ne sont peut-être que l'imitation de procédés d'école, mais qui paraissent, néanmoins, avoir passé dans les habitudes des artistes régionaux qui les utilisent systématiquement.

Si l'on se souvient que, pendant tout le Moyen-Age – et même plus tard –, il a régné une osmose ininterrompue entre le répertoire liturgique et celui des laïques, on s'étonnera peu de l'analogie des procédés que l'on relève chez l'un et l'autre, et que le témoignage de l'un vaille aussi pour l'autre.

Dès que la notation neumatique permet de fixer sur le parchemin, sinon les sons exacts, du moins le dessin, la ligne ponctuée de la mélodie, on voit apparaître à côté du chant *in directum* des lectures ou des oraisons et des mélodies syllabiques qui supportent les plus simples antiennes, d'abord des cantilènes plus ou moins fleuries d'ornements de quelques notes, puis

les traits et les graduels qui comportent de vraies vocalises, et, enfin, les chants de l'*Alléluia* avec son *jubilus*.

A l'origine, on chantait l'*Alléluia* sur quatre notes, et le *jubilus* suivait. Mais, comme la mémoire du chanteur pouvait défaillir, on eut d'abord l'idée de répartir les quatre syllabes comme autant de points de repère dans le cours de la vocalise. Enfin, à partir du X^e siècle au plus tard, le moine prudent, après avoir entonné son *Alléluia*, et vocalisé quelques notes du mélisme, chante les suivantes sur un texte latin de son invention, continue en vocalisant, invente un nouveau verset, vocalise encore, et ainsi, jusqu'à la fin. Tel *Alléluia* est donc soutenu, de loin en loin, par un ou deux vers qui alternent avec la pure vocalise, et il ne faut pas s'en étonner : la vocalise totale contient parfois plusieurs centaines de notes, et s'étend sur plusieurs lignes. Ces *jubila*, où le texte se mêle ainsi à la vocalisation, ont reçu le nom de séquences. Ils ont disparu comme tels, des livres liturgiques officiels, mais certains manuscrits, ceux de Saint-Gall, et surtout ceux qui proviennent de Saint-Martial de Limoges, en contiennent de très nombreux exemples. Ils comportent d'ailleurs des séquentiaires dont les somptueuses vocalises peuvent rivaliser, pour l'étendue, avec les « passages » les plus prestigieux du XVIII^e siècle.

Citons, par exemple, un manuscrit latin du XI^e siècle qui présente une remarquable série d'*Alléluia*, avec ou sans séquences, dont l'étendue moyenne est de une à quatre lignes, soit cinquante à deux cent cinquante notes environ.

Vincent d'Indy, qui avait été frappé par cette richesse ornementale, écrit dans son *Cours de composition*, qu'« on peut considérer les *jubila* d'*Alléluia* comme le principe de la variation ornée qu'on rencontre fréquemment à la fin d'une phrase mélodique – soit vocale, soit instrumentale –, jusque vers le XVIII^e siècle, et notamment chez Jean-Sébastien Bach ».

Mais revenons au Bel Canto grégorien. Il se manifestait, avec une égale abondance, à propos de la litanie antique et fondamentale du Kyrie. Il avait ainsi, comme pour l'*Alléluia*, des recueils – les *Kyriales* – de formules mélismatiques, dont certaines sont entremêlées de textes littéraires, des *tropes*.

La vocalise apparaissait encore en d'autres circonstances. Dans les « traits » et dans les « graduels », elle se développe en

guirlandes sinueuses qui, sans atteindre jamais l'importance des *jubila* et des *kyrie*, joue exactement le rôle qu'on lui découvrira dans les *Airs* de la grande époque, c'est-à-dire que ce sont de véritables ornements qui se déroulent sur tel ou tel mot du texte. Leurs dimensions sont des plus variables : on rencontre par exemple 33 notes sur l'« i » d'un *ipse*, et Gérold donne la notation d'une vocalise de neuf lignes sur le seul mot *populo*. Les mélismes de trente à quarante notes, en moyenne, sont fréquents et leur importance musicale est si grande que certains d'entre eux deviennent les « ténors » sur lesquels s'édifient de nombreux motets. Le ténor *in seculum*, l'un des plus célèbres du siècle de Saint Louis, est une vocalise du graduel *Haec Dies* du jour de Pâques. Le ténor *gaudebit* est un « passage » de 30 notes du verset *Non vos reliquam* de l'octave de l'Ascension, lequel est lui-même précédé d'un *Alléluia* avec *jubilus*, etc.

Ce Bel Canto ne se confine pas dans les pièces luxueuses dont il vient d'être question, mais s'introduit dans les offertoires, les introïts, les respons et, d'une façon générale, dans les antiennes qui sont loin d'appartenir toutes au style strictement syllabique.

Cependant, l'ornementation vocale des antiennes suggère quelques observations : les mélismes y sont souvent plus courts que dans les graduels et les traits. Ce ne sont souvent que deux, trois ou quatre notes qui surgissent sans règle bien définie et sans que nous en découvriions la raison : par exemple, sur « *am* » de *suam*, sur « *mi* » de *misit*, sur « *no* » de *nobis*, etc. La vocalise se réduit donc à une broderie, au petit groupe, et, sous cette forme, le chant liturgique du Moyen Age se rapproche tout à coup, et au fond très naturellement, du chant profane, représenté à partir du XII^e siècle par les chansons des troubadours, puis des trouvères.

Si l'on compare d'un côté les pièces neumatiques admirablement calligraphiées, d'un lectionnaire du XII^e-XIII^e siècle, toutes parsemées de ces brefs ornements et, parfois, de courtes vocalises, ou, encore, les exemples multiples de fioritures grégoriennes (par

Dechevrens dans son étude sur le *canto rifiorito* médiéval), et, de l'autre, les transcriptions par Beck, Aubry, et autres spécialistes des chansons de Marca-bru (XII^e siècle), de Pierre Cardinal (XIII^e siècle), nous y relevons un procédé identique. C'est cette même tendance à sortir du syllabisme au moyen d'une décoration vocale fréquente, capricieuse et discrète. Ce qui se transmet alors à la mélodie des drames liturgiques, dont les ornements, d'abord réduits dans le sponsus (XII^e siècle), atteignent les dimensions de véritables vocalises dans les œuvres un peu plus récentes : *Le Juif volé*, *Les Trois Marie*, etc. En certains cas, même, et dès le XI^e siècle au moins, les copistes ont déjà adopté la « ligne de conduite » qui va de la syllabe ornée à la syllabe d'appui (*salva... to*) et supporte les neumes d'ornement.

Il faudrait enfin relever la généralisation surprenante du mélisme ornemental dans le répertoire populaire de l'Espagne et, en particulier, de l'Andalousie, où il est difficile de ne pas supposer la trace de l'art arabe. L'air *Ay, trista vida* de la célèbre *Festa d'Esche*, noté par Pedrell, et qui a été fixé dans un manuscrit du XVII^e siècle, est tout à fait caractéristique du style folklorique de ce pays.

Le fait que les chants liturgiques ornés se rencontrent en grand nombre dans les plus anciens manuscrits nous dispense de nous demander s'il existait, au IX^e ou au X^e siècle, une technique vocale appropriée. De fait, à partir d'Isidore de Séville (VII^e siècle), jusqu'à Arnolphe de Saint-Gilles, la plupart des musicographes parlent de la voix de poitrine, de gorge, de tête, énumérant les qualités vocales : suavité, douceur, raucité, etc., et considèrent que le chanteur, ignorant de la science musicale, n'est qu'un jongleur.

Hucbald et Odon mentionnent les traits, graduels et alléluias comme chants où la voix se répand en

mélismes suaves et jubilatoires. On recommande de chanter les « neumes brillants » dans un mouvement approprié, on cite les *tremulae* (tremblements), on décrit le *quilisma* (sorte de *gruppetto*), etc. Au XI^e siècle, enfin, le pape Léon IX (1048-1054) était habile, dit-on, à chanter le *qualisma*.

On rencontre aussi d'autres précisions qui témoignent de certains caractères primordiaux et immuables des éléments décoratifs : Jean Cotton (XI^e siècle après Guy d'Arezzo) définit la *diastema* comme un ornement ajouté au chant dans les cadences médianes (« Lorsque le chant s'arrête avec grâce »), par opposition à celui qui figurait à la cadence finale. Au XIV^e siècle, Johannes de Muris, s'inspirant de Francon (XIII^e siècle), place les « fioritures » sur la pénultième, et Jérôme de Moravie (XIII^e siècle) situe le *flos armonicus* sur la première, la pénultième ou la dernière note du chant. Or, cette fleur harmonique n'est autre que le trille, d'un battement tantôt lent, tantôt rapide, et qui se fait sur l'intervalle d'un demi-ton ou d'un ton. Walter Oddington parle même quelque part des ornements sans paroles.

De tels renseignements sont extrêmement précieux puisqu'ils traduisent une loi esthétique : l'ornement – broderie, vocalise ou trille – surgit généralement à la cadence ou au voisinage de la cadence. L'assimilation est si profonde que, bientôt, le trille sera qualifié de « cadence » aussi bien que les passages de haute virtuosité vocale ou instrumentale, qui, dans les airs comme les concertos, ont pour fonction de faire briller le soliste.

Le Bel Canto ne trouve donc pas seulement des similitudes dans l'art du Moyen Age : il y plonge ses racines et y recueille ses principes.

L'ornementation de la polyphonie au XIII^e siècle

Le XIII^e siècle fut le siècle de la soudaine et gênante expansion du chant polyphonique. Apparemment, il semble s'opposer au chant orné, la rigueur de la discipline chorale étant incompatible avec la fantaisie presque illimitée du *jubilus*, ou avec les « passages » des graduels aux traits. La « mesure » surgit avec la polyphonie et, à moins de cacophonie, on ne peut s'en affranchir. Cependant, une tendance et, pourrait-on dire, une nécessité aussi absolue que celle de l'ornementation ne pouvaient disparaître devant l'empiétement de la nouvelle technique, et les maîtres du XIII^e siècle, à partir même de Pérotin, trouvent le moyen de concilier le décor et la mesure, assez simplement d'ailleurs : ils divisent et subdivisent en valeurs de plus en plus petites les notes principales du chant et conservent ainsi l'équivalence des durées, en même temps qu'ils observent la loi des consonances entre les parties du motet ou du conduit.

Ce procédé trouvait, au surplus, une indication précise dans la vieille diaphonie, qui prenait le nom de « déchant » et dans laquelle chaque note du *Cantus firmus* était ornée, par une autre voix, de mélismes, assez rudimentaires peut-être, mais astreints aux deux obligations de la durée mesurée et de la consonance. Les polyphonies, à deux ou à trois voix du XIII^e siècle, ne laissent aucun doute sur la persistance du chant orné dans leur trame. Les traditions se conservent à tel point qu'un *Alléluia* se déroule sur une quarantaine de notes, de valeurs diverses, contrepointées par deux autres voix. Un *Hosanna* donne lieu à de grandes vocalises à deux voix concertantes, etc.

Les motets de l'école française suggèrent d'autres observations. La « diminution » ou division de notes ne produit guère que deux ou trois notes par syllabe ornée. Mais ces formules sont extrêmement fréquentes : c'est un style. Le motet *Ave plena gratiae* comporte des triolets de croches presque à chaque mesure, et ce n'est pas une exception.

Quant à la vocalise, elle existe aussi, non pas en traits fulgurants, mais en ondulations mélodiques d'une à quatre mesures sur une syllabe, soit au cours d'un motet, soit vers la cadence finale. Car nous retrouvons ici, tantôt plus, tantôt moins évidente l'habitude d'orner le chant au voisinage du dernier accord. Francon, au moment où l'on écrivait ces polyphonies, en faisait une règle, ajoutant que toute pénultième est longue. Tandis qu'un anonyme rappelait que telle note, allongée, était « fleurie ». C'est cet allongement de la pénultième qui se transforme en vocalise dans l'une des voix, tandis que les autres parties préparent les notes principales de l'accord final.

L'ornementation de la polyphonie au XIV^e siècle

Lorsqu'on quitte le XIII^e siècle, on conserve l'impression qu'il a connu, rassemblé, synthétisé, utilisé tous les éléments primordiaux au Bel Canto. Sans doute le corset de la polyphonie lui inflige-t-il quelque raideur, et souvent une sobriété dont il s'échapperait volontiers. Mais les deux siècles qui suivent vont progressivement le libérer de ces astreintes, en assouplissant l'écriture par l'admission des tierces, et des sixtes harmoniques, par l'enrichissement des accords de cadences internes, par l'emploi toujours plus large de rythmes binaires mêlés au ternaire, et surtout par la

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

Qu'était, à l'aube du XVIII^e siècle, cette nécessité absolue de créer une forme nouvelle d'expression, vouée à dominer, trois longs siècles durant, la vie musicale européenne ? C'est sans doute un sens aigu du tragique qui est apparu dans la civilisation occidentale. L'opéra, mieux que tout autre art, semblait pouvoir saisir la réalité humaine, l'essence du tragique, commune dans le théâtre antique, qu'il s'agissait, à travers le *Bel Canto*, de ressusciter. Il appartient alors au siècle des Lumières finissant de ramener sur la scène d'opéra, grâce à ce genre nouveau, les questions politiques et morales, laissant surgir le drame romantique, dont Haendel et Rossini allaient être les plus éminents représentants.

Christophe Combarieu, critique musical, est producteur d'émissions musicales pour la radio et la télévision.

Derniers titres parus

- 3426 La mode
D. WAQUET et M. LAPORTE
- 3427 Les politiques publiques de la culture en France
P. MOULINIER
- 3428 Histoire de Londres
H. CLOUT
- 3429 Le laser en dermatologie et esthétique
S. BENOLIEL
- 3430 Les synagogues
M.-R. HAYOUN et D. JARRASSÉ
- 3431 La qualité des soins médicaux
H. LETEURTRE et J.-F. QUARANTA
- 3432 L'Europe du Nord au XX^e siècle
F.-C. MOUGEL
- 3433 Le corps et la beauté
J. MAISONNEUVE
et M. BRUCHON-SCHWEITZER
- 3434 Le chaos
F. LURÇAT
- 3435 Géographie de la santé en France
F. TONNELIER et E. VIGNERON
- 3436 Le patrimoine mondial
D. AUDRERIE, R. SOUCHIER et L. VILAR
- 3437 Textes du droit de l'asile
D. ALLAND
- 3438 Aristophane et l'ancienne comédie
P. THIERCY
- 3439 Les grandes dates de l'architecture contemporaine en Europe
G. MONNIER
- 3440 Cléopâtre



9 782130 494317



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 00451248 0

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

